

—
**„Fredrage”, czyli Fredro w pasażu Marivaux
i Musseta**

W *Obrachunkach fredrowskich*, w rozdziale pod więcej niż wymownym tytułem *Trochę komiczna nauka* Tadeusz Żeleński rozprawia się z badaczami Fredry, którzy w swoich wnioskach poszli o krok za daleko. Albo i o dwa kroki. Pisze Boy, że zajmując się wcześniej „przeważnie piśmiennictwem obcym”, nie miał styczności „z tzw. polonistyką”¹. Skrót „tzw.” jest Boya, podobnie jak i wybicie rozstrzelonym drukiem słowa „polonistyka” – a to dopiero ironia z pierwszego akapitu rozdziału. Później będzie już tylko pikantniej. Boy tropi i piętnuje nadinterpretacje i absurdy rodzącej się dopiero fredrologii – tej nauki, która (mimo niejednego zbłądzenia) tworzyła Fredrę kanonicznego.

To zrozumiałe: Boy najbardziej koncentruje się na tych nadinterpretacjach, które skupiały się na relacjach francusko-fredrowskich. Musi więc pojawić się nazwisko Molière’a, ale pojawiają się także Pierre de Marivaux i Alfred de Musset. I pojawiają się w sposób szczególny – nie jako synonimy workowatych pojęć, określających bliżej niesprecyzowany rodzaj humoru czy może nie do końca określoną strukturę dramatyczną. Boy przywołuje dwie teorie bezpośrednich inspiracji na poziomie fabularnym: według twórców tych teorii – Boy nazwisk nie podaje, ale chodziło o Bolesława Kielskiego, Władysława Günthera, Ignacego Chrzanowskiego oraz Władysława Folkierskiego – Fredro a to w jednej ze sztuk został zainspirowany (strona bierna) przez Marivaux, a to – inną sztuką – zainspirował (strona czynna) Alfreda de Musset. Boy śmieje się do rozpuku z obu teorii, widząc w nich typowe osiągnięcie

1 Tadeusz Żeleński (Boy), *Obrachunki fredrowskie*, w: tegoż, *Pisma*, t. V, PIW, Warszawa 1956, s.101.

„wpływologii” – nauki, która dla wybitnego tłumacza była chyba równie pocieszna jak „tw. polonistyka”. Píše, że wpływologowie „sądzą twórczość poety miarą swojej pracy [...]”. Jak uczony ma obowiązek znać wszystko, co napisano wprzód w obrabianym przez niego przedmiocie, tak samo wyobraża sobie, że jest i z poetą, i do faktu tego przykładą przesadną wagę².

Jeśli Boy mógł zadrwić z wpływologów, pisząc przy okazji jedno z najpiękniejszych stron swoich pism – tryskające humorem i zachwycające bogactwem metafor – to dlatego, że tropiciele związków Fredry, Marivaux i Musseta poszli o krok za daleko, zanadto koncentrując się na przekonaniu, iż dzieła literatury powstają z inspiracji i w odpowiedzi na inne dzieła literackie, i jakby lekceważąc założenie, iż dzieła sztuki powołuje do istnienia określony kontekst czy rola do odegrania. Kontekst i rola, ale nie traf losu. Kontekst i rola, które nie są wspólne dla wszystkich kultur w jednym czasie, ale pojawiają się raz tu, raz tam. Taki kontekst i taka rola mogą połączyć Fredrę, Marivaux i Musseta, nawet jeśli Fredro nie spisywał od obu Francuzów ani obaj Francuzi nie zrzynali od niego.

Czym były ten kontekst i rola, które sprawiły, że Fredrę, urodzonego ponad sto lat po Marivaux i bez mała dwie dekady przed Mussetem, połączyło z nimi tak dużo, że stworzyli bardzo podobne fabuły? Oczywiście podobieństw może być dużo więcej – ograniczam się w zasadzie do dwóch, aby mieć ilustrację do konkretnej tezy kontekstu i roli.

Pierwsze podobieństwo dotyczy związków *Gwałtu, co się dzieje!* z *Colonie* (Koloniją) Marivaux. Swoją drogą – odgrywając się na Boyu w imieniu wszystkich skrzywdzonych polonistów i fredrologów – trzeba zauważyć, że i Boy się mylił: pomylił tytuły sztuk Marivaux – pisze bowiem o *La Nouvelle Colonie*, a chodziło o *Colonie*: to tę sztukę wydrukował „*Mercure de France*” w roku 1750 i to tej publikacji pewno nie wertował Fredro „w Rudkach czy Beńkowej Wiszni, a nawet we Lwowie”³, i to do tej publikacji nie dotarł najwyraźniej Boy, dworując sobie z autora teorii, zwanego „romano-polonistą”⁴. Historia o „sławetnych mieszczkach z Osieka,

2 Tamże, s. 105–106.

3 Tamże, s. 105.

4 *Colonie* była wzorowana na sztuce *Nouvelle colonie*, która jednak zaginęła. Marivaux po latach napisał dramat, który prawdopodobnie przypomina nieistniejącą już sztukę. Niemniej, już „*Mercure de France*” z 1750 (numer grudniowy) używał tytułu „*Colonie*”. Trudno powiedzieć, skąd przeoczenie u Boya.

[co] wzięwszy się za ręce, przywdziały szarawary, czapki, żupany, nakazując mężczyznom nosić ich jubki i kacabejki”⁵ – miała być polską wersją słabo znanego, również we Francji, dramatu Marivaux o wyspie, na której kobiety wybierają swoje przedstawicielki do władz – jedna ma reprezentować szlachtę, druga „trzeci stan” (Marivaux rezygnuje z przedstawicieli bądź przedstawielek Kościoła) i mają wywalczyć u mężczyzn prawo równouprawnienia płci i przywilej małżeństw z miłości. Nie ma tu fredrowskiego Jana Kantego Doręby rozkochanego w Kasi, ale jest odpowiednik fredrowskich Tatarów: u Marivaux kolonię na wyspie napadają dzicy i trzeba męskiego ramienia, aby – w bitwie – ratować życie.

Nie chodzi o stwierdzanie, czy Fredro dotarł do dzieła Marivaux, czy też podobieństwa są dziełem przypadku. Wpływologia kazałaby upatrywać źródeł – dla obu pisarzy – w twórczości Arystofanesa, jego *Lizystraty* czy *Sejmu kobiet*, choć przecież oba antyczne dramaty są od XVIII- i XIX-wiecznych utworów fabularnie odległe. Równie dobrze można by uznać, że Fredro znał *Maison des jeux* Charles’a Sorela, powieść bliską *Guliwerowi*, w której główny bohater, Brisevent, podróżuje między innymi po kraju Amazonek, dziwiąc się społeczności, która odrzuciła mężczyzn. Co ciekawe – więcej jest podobieństw między Sorelem a Fredrą niż między Sorelem a Marivaux (który na pewno *Maison des jeux* znał, bo często się utworem inspirował)⁶: szczególnie zauważalna jest przystawalność finałów, bowiem u Fredry, jak u Sorela – przepraszam za brutalność opisu – kobiety tracą rozum bez mężczyzn i wszystko kończy się powrotem do „męskonormatywnej” sytuacji, w której kobiety są podporządkowane mężczyznom, właściwie niczego na buncie nie zyskując. U Marivaux rewolta dała dobre owoce: choć znów mężczyzna obejmuje władzę, to jest już świadomy praw kobiet i obiecuje przestrzeganie zasad równouprawnienia. U Fredry jest niemal tylko pytanie Doręby skierowane do mężczyzn, czy aby nie są za bunt współodpowiedzialni, bo zabrali kobietom prawo do radości życia: wymiaru filozoficznego tego pytania trzeba się naprawdę doszukiwać⁷.

5 Cyt. za: Ignacy Chrzanowski, *O komediach Aleksandra Fredry*, Akademia Umiejętności, Kraków 1917, s. 73.

6 Pierre Marivaux, *Théâtre complet*, t. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1993, s. 1106.

7 Nie zmienia to jednak faktu, że – mimo filozoficznych wartości i bogatej wymowy – taki schemat zmiany ról, od późnego średniowiecza do późnego okresu *pièce bien faite* bawił (zwykle mieszczańskich) widzów. Operetkowość tego chwytu jest wręcz uderzająca.

Warto jednak przyrzeć się podobieństwom kontekstowym obu utworów – Marivaux i Fredry. Często podkreśla się farsowość *Gwałtu, co się dzieje!* – tempo wymiany replik i formowanie języka, które służy bardziej aktorskim gagom niż literackim zmaganiom, każe widzieć w tym tekście sztukę raczej sceniczną, a nie literacką. Samo otwarcie, w którym Makary przez kilkanaście urywanych kwestii nie jest w stanie powiedzieć Kasi, co tak bardzo go poruszyło, przychodzi na myśl najbardziej oklepane rozwiązania teatru jarmarcznego. Wreszcie, w tej komedii prozą, wyjaśnia się powód poruszenia, co podkreślone jest dość nieporadnym, świadomie nieporadnym rymem: „Będzie ogolony... / I spodnicę wdzieje... / I jak spodnicę wdzieje?... Gwałtu, co się dzieje!”⁸. Fredro sięga po sowizdrzalskie chwyt⁹ – i w zakresie konstrukcji fabularnej (świat na opak, czyli rzeczywistość karnawalizacji), i w zakresie swobody języka, w którym dialogi niewiele psychologizują, a dużo „typologizują postaci”. Ale to wszystko, co zdaje się przynależać do absolutnie niskiej poetyki, łączy Fredro z niebywale wyrafinowanym konceptem złączonym na zawsze z XVIII-wieczną spekulacją filozoficzną: z konceptem utopii.

Bo przecież powszechna i pocieszna przebieganka z *Gwałtu, co się dzieje!* to jednocześnie tyleż reminiscencja jarmarcznej rozrywki i pustego śmiechu, ile majstersztyk hipotezy, którego docenienie ułatwia interpretatorom sztuki doświadczenie lektury Marivaux. Przebranie staje się elementem spekulacji na temat rzeczywistości: jest zawsze pytaniem o rolę społeczną, o obowiązki wobec innych i wreszcie o własną naturę. I być może w żadnej innej komedii Fredry ten filozoficzny aspekt zmiany kostiumu nie okazuje się tak – w gruncie rzeczy – poważny. Bo że *Gwałtu, co się dzieje!* jest dramatem groteskowym, to często powtarzamy. Ale o którą groteskę tu idzie? Czy o tę najbardziej podstawową, utożsamianą z deformacją rzeczywistości, dążącą do odrealnienia przedmiotu i łączoną z trywialnością, czy o tę groteskę, która – jak u Marivaux – była filozoficznym narzędziem analizy świata, zapewniającym naukowy dystans badacza do badanego przedmiotu: dystans filozofa, spoglądającego na śmiech?

⁸ Aleksander Fredro, *Gwałtu, co się dzieje!*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, opr. Stanisław Pigon, wstępem poprzedził Kazimierz Wyka, *Komedie. Seria pierwsza*, t. IV, PIW, Warszawa 1956, s. 8.

⁹ Por. Marcin Cieński, *Fredro*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 78.

Choć Fredrę nazywamy polskim Molière'em, to przecież prawdziwym wyzwaniem wielu fredrologów jest ukazanie sposobu, w jaki Fredro wyprowadza komedię polską właśnie z etapu molierowskiego w etap zupełnie nowy. A zatem realizuje to zadanie, którego we Francji nie umieli zrobić Philippe Néricault Destouches czy Jean-François Regnard, a które w Polsce wcześniej próbował zrealizować – może najbardziej – Franciszek Zabłocki (swoją drogą tłumacz Marivaux), również sięgający po filozoficzne spekulacje, a nawet utopie (na przykład *Arlekin Mahomet*, *Król w kraju rozkoszy*). Dla Marivaux kluczem wyjścia z molierowskiego impasu było – czyż to nie jest cecha groteski? – połączenie przeciwieństw: jarmarczności teatralnej formy, której dostarczyła mu komedia dell'arte, i filozofii, której dostarczył mu salon literacki, zaś scenerią eksperymentu było laboratorium miłości, gdzie odmierzano składniki temperamentu, cnót, nadziei i rozczarowań. Wybuchowość tej substancji widać było w pierwszej, zaginionej wersji *Colonie* (czyli w *La Nouvelle Colonie*), z której ocalały jedynie śpiewane passusy do muzyki Jeana-Josepha Moureta: kierowały ten utwór w stronę komedii-przysłowia, ilustracji dramatycznej jakiejś prawdy, jak choćby rymy z pieśni Vaudeville'u: „Voulez-vous la paix ou la guerre / Sur vos avis nous savons nous régler, / Pour troubler ou calmer la terre, / Deux beaux yeux n'ont qu'à parler”¹⁰. I ten zabieg stosuje Fredro, dając motto z Przysłów Andrzeja Maksymilliana Fredry: „Sroka bije na jastrzębia i skrzekocze, / Przecież jastrząb jastrzębiem, a sroka sroką” (s. 5). W obu wypadkach mamy zatem do czynienia z pozornie dowcipną refleksją na temat porządku ludzkich relacji: wszystko zostało sprowadzone do biologii i płci i cieszyło pewno gawiedź, gdy było pisane; ale jest to także refleksja matematycznie lodowata i okrutnie gorzka: tak gorzka, że dziś musiałaby być uznana za politycznie niepoprawną. O tej radości i zgorzknieniu na raz – jeszcze będzie za chwilę mowa, przy okazji paryskiego doświadczenia komediopisarza. Teraz jednak jeszcze Fredro i Francuzi. I Boy.

Drugim przykładem absurdu wpływologii jest stwierdzenie (Władysława Folkierskiego), że Alfred de Musset, pisząc *Nie trzeba się zarzekać*, zaczerpnął wiele ze *Ślubów panieńskich*, świeżo wydanych w Paryżu – w kiepskim przekładzie na prozę i raczej w nie największym nakładzie, o czym autor tezy nie wspomina.

¹⁰ Chcecie pokoju czy wojny / Możemy spróbować znaleźć wspólne rozwiązanie / Aby zburzyć bądź uciszyć ziemię / Wystarczy, że przemówią piękne oczy. (przeł. P.O.)

Ponownie – nie wnikając w zasadność takiego stwierdzenia (choć trudno ukryć sceptycyzm – Boy nie potrafił), warto się zastanowić, skąd wzięły się podobieństwa, jaki kontekst do nich doprowadził i jaką rolę miały odgrywać.

Fabularnie dzieli te dwie komedie przepaść, nad którą zawieszony jest efemeryczny mostek zbudowany z niewiary w szczerą miłość i złożone śluby czystości: tylko że u Musseta zarzekający się bohater jest jeden i to płci męskiej. A jednak *Nie trzeba się zarzekać i śluby panieńskie* wydają się pisane w tej samej sprawie. Ponownie wraca poetyka gatunku sztuki-przysłowia, mniej oczywista u Fredry: „Rozum mężczyzną, białogłową afekt tylko rządzi; oraz kocha, oraz nienawidzi; nie gdzie rozum, ale gdzie afekt, tam wszystko” (s. 137) – cytuje w motcie autor Andrzeja Maksymiliana Fredrę (i znów nie jest wcale daleko od Marivaux i jego biologii płci). Musset swoje tytułowe przysłowie powtarza w ostatniej replice i znów w kontekście biologicznym: „Nie trzeba się zarzekać”, bo płęć i tak zrobi swoje, jak przekonuje fabuła.

I tym razem to motto mogło bawić i weselić. Ale wskazuje ono przecież na olbrzymią opresyjność kondycji człowieka – na jego poddanie siłom o wiele potężniejszym niż wolna wola, której synonimem jest właśnie ślubowanie nieżeniactwa. Musset jest zresztą przesiąknięty Marivaux. Już w nieco wcześniejszej *Nocy weneckiej* inspirował się jego sztuką *Le Dénouement imprévu* (Niespodziewany finał) (i to akurat nie jest żadna wpływologia), a w kolejnych sztukach nie przełamywał utrzymanego w duchu Marivaux pomysłu na intrygę i postaci¹¹. Podobieństwa z Fredrą biorą się właśnie z pokrewieństwa oczekiwań stawianych utworowi dramatycznemu – oczekiwań prawdziwie barokowych, bo łączących różne style, epoki i mody. Jest on twórcą swoich czasów. Jest, a właściwie są – bo i Musset, i Fredro są twórcami w stylu *brillant*.

To określenie zapożyczam – czyli poddaję się wpływologii – od Dobrochny Ratajczakowej. Zapożyczam, bo jest w nim wieloznaczność i precyzja jednocześnie. Łączy ono w sobie XVIII-wieczną matematyczność i zupełnie romantyczne olśnienie. Dobrochna Ratajczakowa pisze, że „nawiązuje do rokoka i do stylu *galant* [to przecież styl francuskich klawesynistów, na których wyrósł Marivaux – przyp. P.O.], ale nim nie jest, bez reszty zdominowany przez akt wirtuozowskiego wykonania [...]. To czysta gra,

¹¹ Por. Edna C. Frederick, *Marivaux and Musset, Les Serments indiscrets and On ne badine pas avec l'amour*, „Romanic Review”, 1940 nr. 31.

która winna nadać uczuciu znamię sztuczności, odzwierciedlenia doskonałego w swym udaniu”¹². Wirtuozeria jest w mechanicznym wykorzystaniu scenicznych mocy – które często, chcąc nie chcąc deprecjacyjnie, nazywamy farsowymi. I w tym samym jest *brillant*: w bombardowaniu odbiorcy efektem. Źródłem są żmudne i rzemieślnicze warsztaty, bliższe wyrachowanym eksperymentom niż nieokrzesanemu przypadkowi – dlatego też tyle u Fredry, Musseta i Marivaux typów czy konstrukcji symetrycznych, w których każdy bohater staje się niemal mechaniczną częścią układanki. I jeszcze jedna ważna cecha stylu *brillant*, która łączy epoki: to wielka rola wirtuozerii aktorskiej: epoki gwiazd zapowiadanej choćby przez Silvę u Marivaux, a widocznej jak na dłoni w chwili, gdy Fredro w latach 50. wraca do Paryża.

Wykorzystany w tytule tego wystąpienia językowy dziwolaż – „fredrage” – to oczywiście gra z pojęciem *marivaudage*, sugerująca, że odnajdziemy podobną estetykę w dialogach obu autorów. Nie tylko nie sugeruję, że Fredro, pisząc swoje kwestie, podlegał świadomie wpływom Marivaux, ale nie chcę tego sprowadzać wyłącznie – czy nawet głównie – do pojęcia języka. *Marivaudage* był czymś więcej – wymysleniem albo odkryciem teatru na nowo. Takiego teatru, który w Europie święcił triumfy już w epoce nowożytnej: w Paryżu od początku XIX stulecia, ale w największym rozkwicie od nadejścia Napoleona III. Marivaux zapowiadał teatr bogatego mieszczaństwa: profesjonalny, trafiający w gusta bogaczej się publiczności, wieszczący epokę gwiazd (nie przez przypadek postaci jego komedii noszą imiona aktorów z prapremier – aktorów kochanych przez mieszkańców stolicy).

Doskonale wiemy, że paryskie pobyty Fredry w latach 50. były zachłystnięciem się miastem. Fredro – co widać już po jego paryskich adresach (Boulevard de la Madeleine, Rond-Point des Champs-Élysées) – zanurzał się w tym mieście: zanurzał się w Benjaminowskich pasażach, kupował to, co kupował mieszczański Paryż, korzystał też z dzieł sztuki czy rozrywek, których dostarczały bulwary. Rozkochał się w nowinkach technicznych tego miasta, wciągał go wieczny gwar i ruch szerokich ulic. Fredro już na jesień życia to *flâneur* w najczystszy tego słowa znaczeniu. I to prawda, że Paryż z połowy wieku rozczerował go o tyle, o ile nie był miastem zapamiętanym (może wyidealizowanym?) sprzed

¹² Dobrochna Ratajczakowa, Wstęp, w: Aleksander Fredro, *Śluby panieńskie czyli magnetyzm serca*, Universitas, Kraków 1998. s. 29.

trzech dekad, ale przecież dał mu w zamian życie i rodzaj rozrywek, niespotykany w żadnym innym miejscu na świecie.

Fredrę wpisuje się w chronologię wybijaną zegarem polskich powstań oraz arcydzieł polskiego romantyzmu, jakby zapominając, że jadąc do Paryża (i w młodości – w 1814 roku, i później), zmieniał on symboliczną strefę czasową. Walter Benjamin zauważa, że pasaż powstają w ciągu piętnastolecia po 1822 roku¹³, więc miasto oglądane przez Fredrę jest już miastem niemal nowoczesnego konsumpcjonizmu, również w sferze kultury. Ale ten Paryż – prezydenta, a później cesarza Ludwika Napoleona Bonaparte – rodził się już wcześniej, i te narodziny Fredro oglądał w trakcie pierwszego pobytu. Wystawy światowe (w roku 1851 Fredro jedzie specjalnie na jedną z nich do Londynu) zaczęto organizować na długo przed pierwszym przyjazdem komediopisarza do Francji (w Paryżu były już w latach 1798 i 1802) – zmieniały one mentalność i gusta tych, którzy je oglądali. Podobnie mieszczańskie rozrywki, tak niepasujące do romantycznego widzenia świata, rodziły się już wcześniej.

Gdy szukam odpowiedzi na pytanie o to, co łączy wczesnego Fredrę, tego ze *Ślubów panieńskich* i *Gwałtu, co się dzieje!*, z Fredrą maszerującym przez paryskie bulwary i pasaż, na myśl przychodzi mi właśnie to abstrakcyjne pojęcie „fredrage”: tworząc – pewno nieświadomie – utwory tak bliskie Marivaux czy Mussetowi, Fredro grał na tej samej strunie, której muzyka wypełniła później Paryż Napoleona III.

I choć połowę wieku w tym mieście widzimy najczęściej z perspektywy *Epilogu do Pana Tadeusza*, to warto pamiętać, że Fredro nie wracał ze spacerów, wyłącznie „przynosząc z miasta uszy pełne stuku, / Przekleństw i kłamstwa, niewczesnych zamiarów”, ale także wrażenia, bez których nie byłoby jego późnych sztuk (o rewolwerach, wielkich ludziach i małych interesach, o kolei żelaznej – tematach jak najbardziej obecnych w paryskich teatrach drugiego cesarstwa).

Bo w tym Paryżu oglądał i Scribe'a, i Augiera, de Kocka, Mazèresa i Clairville'a, którzy – znów porzucmy fetyszizm wpływologii – zostali powołani do twórczego życia przez kontekst, który potrzebował określonej rozrywki, ten kontekst, który wyrósł z tradycji mieszczańskiej komedii dell'arte Marivaux: rozrywkowej i filozoficznej jednocześnie. To kontekst operujący groteską

13 Walter Benjamin *Pasaze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 33.

(nikt przecież nie myśli, że Augier wierzył w realizm albo powagę własnych utworów) i wymagający sztuki pytającej o współczesne społeczeństwo. Wiemy, że chodził Fredro do teatrów Variétés, Vaudeville i Gaîté, i wiemy, że chodził także do Théâtre Français. Myślimy, że legendarna instytucja była jakąś przeciwwagą dla tamtych „niepoważnych scen”. Ale przecież właśnie tam mógł Fredro zobaczyć *Wojnę kobiet* Ernesta Legouvé i Eugène'a Scribe'a¹⁴ (wielki sukces 1851 roku) i usłyszeć grającego w tym właśnie teatrze Jacques'a Offenbacha (tak, od 1847 roku dyrektora muzycznego Comédie-Française).

A przecież, podobnie jak Fredrowskie komedie-przysłowia (z pierwszego okresu twórczości) były przygrywką przed komediami-przysłowiami Scribe'a (wspaniale pisała o tym Barbara Lasocka¹⁵), tak w niejednym utworze drugiego okresu zostanie podany ten sam ton, w który uderzą Henri Meilhac i Ludovic Halévy od Offenbacha, i którym będą brzmieć wodewile. Zamiast pisać o omnibusach – jak wodewiliści Napoleona III, trochę jak Meilhac i Halévy w *Życiu paryskim*, Fredro napisze o parowozie, a pokrewieństwa będą tej samej natury, co pokrewieństwa *Pięknej Heleny* i *Illiadę travesti* Marivaux¹⁶.

Nie sposób oczywiście utrzymywać, że Fredro przewidział w komedii wszystko, co było do przewidzenia. I doskonale wiadomo, że sztuki z drugiego okresu twórczości są bardzo często wyjątkowo gorzką refleksją o życiu, ale to tylko pozornie oddala te utwory od twórczości Scribe'a i Labiche'a, bo oni też wcale nie byli tacy znów komiczni (co udowodniły XX-wieczne inscenizacje Chéreau albo Planchona). Warto jednak otworzyć furtkę czytania Fredry nie jako polskiego Molière'a, ale jako pisarza rodzącej się nowoczesności, której w teatrze patronował – jak uważam – Marivaux, a co jako pierwszy dostrzegł Musset. Fredro szedł podobnymi ścieżkami co dwaj francuscy pisarze, i doprowadziło to do powstania fabuł tak podobnych do *Colonie* i *Nie trzeba się zarzekać*. Nie było inspiracji, z której tak ostro zakpił Boy, ale istniało podobieństwo wynikające z realizowania podobnych zamierzeń względem dramatu i teatru.

14 Sztukę zresztą szybko przełożoną na polski przez Jana Nepomucena Kamińskiego i znaną w Galicji – rękopis przekładu znajduje się dziś w Bibliotece Śląskiej w Katowicach.

15 Opisując *proverbes dramatiques* Barbara Lasocka, łączy i Oświecenie, i Eugène'a Scribe'a. Por. Barbara Lasocka, *Fredro, drogi życia*, Errata, Warszawa 2001, s. 245.

16 I tu warto zauważyć, że Musset także nie gardził melodramatem. Por. Léon Lafoscade, *Le théâtre d'Alfred Musset*, Hachette, Paris 1901, s. 25.

Ta sugestia czy konstatacja bierze w wielki nawias wprowadzanie mowy o *marivaudage'u*, *badinage'u* (czy *fredrage'u*) do rozważań z zakresu nauki o konwersacji: takie rozważania czyniono wcześniej – nieco w artykule Kielskiego w „Pamiętniku Literackim” (*„Śluby panińskie” jako ogniwo w rozwoju „komedii miłości”; Molière-Marivaux-Fredro-Musset*)¹⁷, nieco w tekście Durskiego o *marivaudage'u* Godebskiego¹⁸. Poza nawiasem zostaje jednak Fredrowska świadomość, albo przeczucie potrzeby wykorzystania bądź stworzenia nowych form, które są typowe dla nowoczesnej (w sensie „przynależącej nowoczesności”) komedii. Boy wykpił sugestię, że Fredro spisał z Marivaux, a później zainspirował Musseta. Ale nie zmienia to faktu, że Boy Fredrę przez Marivaux czytał: choć wyrzekał się wpływoologii, jak tylko mógł.

17 Boleśław Kielski *„Śluby panińskie” jako ogniwo w rozwoju „komedii miłości”; Molière-Marivaux-Fredro-Musset*, „Pamiętnik Literacki” 1957 nr 48/3.

18 Stefan Durski *Ksawery Godebski i jego marivaudage*, „Dialog” 1967, nr 7.

Artykuł powstał w trakcie stażu w IS PAN finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki w ramach programu staży postdoktorskich.